передовому отряду советской культуры, „инженерам человеческих душ“,
ПИСАТЕЛЯМ НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ РОДИНЫ — ПЛАМЕННЫЙ БОЛЬШЕВИСТСКИЙ ПРИВЕТ!

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 38 (630) ЦЕНА 20 коп.

22 АВГУСТА 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

«СОЗДАВАЙТЕ ТВОРЕНИЯ ВЫСОКОГО МАСТЕРСТВА, ВЫСОКОГО ИДЕЙНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ.

БУДЬТЕ АКТИВНЕЙШИМИ ОРГАНИЗАТОРАМИ ПЕРЕДЕЛКИ СОЗНАНИЯ ЛЮДЕЙ В ДУХЕ СОЦИАЛИЗМА.

БУДЬТЕ НА ПЕРЕДОВЫХ ПОЗИЦИЯХ БОРЦОВ ЗА БЕСКЛАССОВОЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО».

(А. А. ЖДАНОВ — из речи на с'езде писателей).



„БЫТИЕ, КАК ДЕЯНИЕ, КАК ТВОРЧЕСТВО“

«Мы должны усвоить, что именно труд масс является основным организатором культуры, создателем всех идей, как тех, которые на протяжении веков понижали решающее значение труда — источника наших знаний, так и тех идей Маркса—Ленина—Сталина, которые в наше время воспитывают революционное правосознание пролетариев всех стран и в нашей стране возводят труд на высоту силы, коя служит основой творчества науки и искусства».

Это положение является основой всего доклада А. М. Горького. Сконденсировав огромный исторический и литературный материал, А. М. развивает в своем докладе эту основную мысль. С различных точек наблюдения А. М. возвращается к этой мысли. Он начинает свой доклад с указания, что «роль трудовых процессов, которые превратили вертикальное животное в человека и создали основные начала культуры, никогда не была исследована так всесторонне и глубоко, как она того заслуживает». Он вскрывает социальные причины пренебрежительного отношения к этому исследованию и с огромной эрудицией доказывает историческое значение трудовых процессов людей труда, создателей культуры.

«Процесс социально-культурного роста людей развивается нормально только тогда, когда руки учат голову, затем поумневшая голова учит руки, а умные руки снова и уже сильнее способствуют развитию мозга».

Но этот нормальный рост был нарушен эксплоататорами, которым нужен был труд порабощенных людей и «голова оторвалась от рук, мысль — от земли».

Каждый новый абзац А. М. Горького является строго отчеканенной формулировкой по истории культуры и истории классовой борьбы. Весь обзор буржуазной культуры и литературы, задачи советской литературы построены на этом марксистско-ленинском фундаменте. Глубокий марксистский анализ, предельная ясность, суровость, скупость слова и сознание огромной ответственности пронизывает весь доклад великого пролетарского писателя.

«Мы выступаем как судьи мира, обреченного на гибель, и как люди, утверждающие подлинный гуманизм революционного пролетариата, — гуманизм силы, призванной историей освободить мир трудящихся от зависти, жадности, пошлости, глупости, — от всех уродств, которые на протяжении веков искажали людей труда, мы — враги собственности, страшной подлой богини буржуазного мира, враги зоологического индивидуализма, утверждаемого религией этой богини».

Вступительное слово А. М. Горького звучит, как боевой призыв к борьбе за освобождение людей труда, к борьбе за диктатуру пролетариата, за социализм.

Пролетарский писатель с трибуны всесоюзного с'езда мастеров советской культуры кидает отточенный классовый приговор капиталистическому миру:

«Мы выступаем в эпоху всеобщего одичания, озверения и отчаяния буржуазии — отчаяния, вызванного ощущением ее идеологического бессилия, ее социального банкротства, в эпоху ее кровавых попыток возвратиться, путем фашизма, к изуверству феодального средневековья».

Свою огромную любовь к людям труда, к рабочему человеку, к его новому социальному устройству в Стране советов А. М. Горький выковал в огне ненависти к миру паразитов и угнетателей, к «одичавшим и озверевшим». Великий писатель зовет мастеров советской культуры к созидательной работе: «Наша цель — организовать литературу как единую культурно-революционную силу».

Он говорит об огромной ответственности перед страной социализма, перед людьми социалистического труда:

«Мы выступаем в стране, где пролетариат и крестьянство, руководимые партией Ленина, завоевали право на развитие всех способностей и дарований своих и где рабочие и колхозники ежедневно разнообразно доказывают свое умение пользоваться этим правом.

Мы выступаем в стране, освещенной гением Владимира Ленина, в стране, где неутомимо и чудодейственно работает железная воля **Иосифа Сталина**».

Доклад А. М. Горького на с'езде писателей не ограничен рамками одной лишь литературы. Блестящий анализ истории культуры, четкие формулировки по вопросам искусства делают доклад А. М. марксистско-ленинским руководством для работников всех отраслей советского искусства, в том числе и для кино. Идейно-тематическая установка, которую дал А. М. литераторам, имеет непосредственное отношение к работникам кинематографии:

«Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства».

Это мало похоже на ряд заявок, в которых «на материале завода» будет что-то вскрыто. Это также не похоже на «прозревшего интеллигента» и на «перерождающегося» рабочего и колхозника.

Пролетарский писатель поясняет свою мысль об основном герое:

«Мы должны выучиться понимать труд как творчество».

Нам, кинематографистам, необходимо крепко усвоить это указание. «Труд как творчество» никогда не был основным содержанием наших картин. «Встречный» в какой-то степени приблизился к этому, но не сделал это основой картины.

«Творчество — это та степень напряжения работы памяти, когда быстрота ее работы извлекает из запаса знаний, впечатлений наиболее выпуклые и характерные факты, картины, детали и включает их в наиболее точные, яркие, общепонятные слова».

Все критические замечания А. М. о состоянии литературы, о подготовленности писателей имеют исключительное значение для кинематографистов.

«Рассказывая о фактах, которые знаменуют интеллектуальный рост рабочего, фабрик и превращение векового собственника в коллективиста-колхозника, мы, литераторы, именно только рассказываем, очень плохо изображая эмоциональный процесс этих превращений».

«Рассказом» очень грешит советская кинематография. Немало нагромоздили различные «теории» для оправдания скудости изображения эмоциональных процессов. Даже лучшие мастера советской кинематографии не могут быть избавлены от упрека в игнорировании этого указания А. М. Горького.

Причина та же, что и у литераторов. «Запас впечатлений, количество знаний наших литераторов невелики, и особенной заботы о расширении, углублении его не чувствуется».

Мы едва ли преувеличим, если скажем, что к работникам кинематографии это относится в большей степени. «Запаса впечатлений и количества знаний» у нас значительно меньше, чем у литераторов.

Бьет в нашу цель и следующее замечание А. М. Горького:

«Коммунизм идей не совпадает с характером наших действий и взаимоотношений в нашей среде, — взаимоотношений, в коих весьма серьезную роль играет мещанство, выраженное в зависти, в жадности, в пошлых сплетнях и взаимной хуле друг на друга».

А. М. дал изумительный образ, который никогда не был в наших картинах. Прекрасный и глубокий поэт Довженко в пейзаже Днепра («Иван») дал незабываемый образ, но он не поднялся до больших социально-политических обобщений.

«Мы все еще плохо видим действительность. Даже пейзаж страны резко изменился, исчезла его нищенская пестрота, голубоватая полоска овса, рядом с ней — черный клочок вспаханной земли, золотистая лента ржи, зеленоватая — пшеницы, полосы земли, заросшей сорными травами, а в общем разноцветная печаль всеобщего раздробления, разорванности. В наши дни огромные пространства земли окрашены могуче, одноцветно, над селом и уездным городом возвышается не церковь, а огромные здания общественного назначения, гигантские фабрики сверкают обилием стекла»...

В своем глубоком анализе буржуазной литературы, ее идеологической направленности А. М. Горький выявил значение социальной практики эксплоататоров и грабителей в формировании буржуазной литературы. «Фашист, сбивающий ударом ноги в подбородок рабочего голову его с позвонков, — это уже не зверь, а что-то несравнимо хуже зверя, это безумное животное, подлежащее уничтожению, такое же гнусное животное, как белый офицер, вырезывающий ремни и звезды из кожи красноармейца».

А. М. напоминает всем работникам советского искусства об опасности войны, об угрозе нападения на Советский союз. Он призывает помнить о задачах обороны. «Крепко надеяться следует на рост революционного правосознания пролетариата, но еще лучше для нас быть уверенным в своей силе и непрерывно развивать ее».

Горький формулирует задачи литературы, которые остаются такими же и для кино в отношении укрепления обороноспособности страны: «Развитие революционного самосознания пролетариата, его любви к родине — одна из существенных обязанностей литературы».

А. М. уделил много внимания болезни «вождизма», вскрыл недостатки нашей критики и дал ряд блестящих формулировок о стилях советской литературы. В теорию советского искусства войдет как основной его фонд формулировки А. М. о вымысле и домысле, о реализме и романтизме, об индивидуализме, о психологии мещанства.

Дав анализ критического реализма, А. М. блестяще сформулировал содержание социалистического реализма.

«Социалистический реализм утверждает бытие, как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, об'единенного в одну семью.

Доклад А. М. Горького требует основательного и детального изучения. Не только советская литература, но все советское искусство и вместе с ним и кинематография получили богатейший документ, формулирующий задачи советского искусства.

Доклад великого пролетарского писателя должен стать программой работы советской кинематографии. Участие советских писателей в создании художественных картин, возросшая роль кинодраматургии сближает кинематографию с литературой.

Творческие работники кинематографии, ее руководящий состав и в первую очередь кинотеория и кинокритика обязаны всесторонне разработать доклад А. М. Горького, претворить его формулировки и указания в действенную программу.

Кинематография должна подняться на следующую ступень, догнать и стать в общий ряд с другими отраслями советского искусства.

В этом ей поможет, вооружит и даст неоценимого богатства материал доклада великого пролетарского писателя.

Перед лицом страны

Историю обычно изображали старушкой, хитрой и многоопытной. Та история, которая начата в стране победившего труда, весьма мало похожа на бабушку, какой в сущности выглядит одряхлевшая предистория, порой бессильно врывающаяся и в нашу жизнь обреченными пережитками.

Полновесно и трезво писательскому с'езду сказал об этом от имени Центрального комитета партии тов. Жданов. Он обращался и к тем, кто осмыслил совершающиеся в нашей стране события, и к тем, кто еще не вполне их осмыслил. Он подчеркнул, что не было бы всесоюзного творческого с'езда, если бы не было наших побед, какие не могут не стать победами и всего нашего искусства. Он говорил о чуткости, но вместе с тем и о требовательности, о серьезной требовательности всего рабочего и колхозного мира. Он напоминал о чувстве ответственности перед темами и замыслами, какие неведомы зарубежному художнику буржуазии, перебирающему измельчавшие и изношенные темы предистории.

Кто умеет слушать и вслушиваться не только в блистательные импровизации, но и в трезвые речи, тот не мог вновь и вновь не призадуматься над словами товарища Жданова о том, что писатель больше, чем кто-либо, должен научиться у партии сочетать свое дело «инженера душ» с дальнозоркостью, с умением схватывать перспективу, всеми доступными ему тонкими и чувствительными приборами рисовать сильное и трудное движение положительной фигуры нашего общества — социалистического созидателя.

Впечатления не меньше, чем выступления, врезаются в память, будят воспоминания, обогащают и влекут к размышлениям и выводам.

Врезываются в память и жест, и глаза, и реплика, и знамена, и плакатно поданные «классические богатыри»: суровый Дант, воинственный Шекспир, задумчивый Чехов, обличительный Щедрин, которые тоже многое, очень многое говорят...

Артист слова, революционер мысли и образа, друг рабочего народа и товарищ по профессии **Алексей Максимович Горький** встречается с волнением и радостью, и выражение этих чувств длится до тех пор, пока он сам не унимает его дружеским жестом.

В зале жарко, тихо, настороженно. Горький читает короткое вступительное слово о «гуманизме силы» победившего социализма в стране, где дело Ленина «неутомимо и чудодейственно» продолжает «железная воля Иосифа Сталина».

Голос, характерный горьковский говор, краткая речь, в которой «словам тесно и мыслям просторно», зал проглатывает под гул рукоплесканий в честь вождя.

Ловится убежденное, выношенное жизнью и годами работы слово Алексея Максимовича, ловятся интонации его, глубокие, сочные, волжские...

Не обошлось без шалостей техники. Наши радиоаппараты работали с некоторой долей безответственности, и не совсем полно доносилась речь, которая стала уже сейчас достоянием всего читающего и мыслящего советского мира и его друзей за рубежом.

Была ли эта речь? В ней звучали и ноты памфлета, и сила манифеста, и мысли исследователя, и мудрость поэта. Горький нашел, что сказать читателю разных поколений от самого молодого до самого зрелого, читателям всех видов труда, освобожденного у нас и воюющего за освобождение в других странах. «Искусство должно принадлежать народу», — говорил Ленин.

Мы возвращаем народу искусство, им рожденное, — говорил Горький всем смыслом и сутью своих ударных слов.

Он из образов мировой литературы создал памфлет обнажающей силы на рабовладельцев всех эксплоататорских общественных формаций, особенно буржуазной, и поставил перед ее практическими «гениями» зеркала ее клейменных предков.

«Однако до сего дня живы, здравствуют и действуют такие типы, как например, презренный Терсит в буржуазной журналистике, мизантроп Тимон Афинский — в литературе, ростовщик Шейлок — в политике, а также Иуда, предатель рабочего класса, и многие прочие фигуры, прекрасно изображенные в прошлом. От XVII в. до наших дней они выросли количественно и стали еще более отвратительны по качеству. Авантюрист Джон Лоу — мальчишка и щенок по сравнению с авантюристами типа Устрика, Ставиского, Ивара Крейгера и подобных им величайших жуликов XX века. Сесиль Родс и другие деятели в области колониальных грабежей не хуже Кортесса и Пизарро. Короли нефти, стали и прочие намного страшнее и преступней Людовика XI или Ивана Грозного. В маленьких республиках Южной Америки действуют люди не менее яркие, чем кондотьеры Италии XIV—XV вв. Форд — не единственная карикатура на Роберта Оуэна. Кошмарная фигура Пирпонта Моргана не имеет равной себе в прошлом, если забыть об одном древнем царе, которому залили глотку расплавленным золотом».

С физической наглядностью Горький очертил, как в большой и малой буржуазной литературе на каждом новом этапе развития ее общества плодились «новые герои» — лавочники, жулики, сыщики.

Он раскрыл материальную подоснову народного мышления, демонстрируя, как попы и идеалисты — церковные и светские — искажали его в своих корыстных эгоистических целях, преследуя одно — получить добровольных рабов. Он обратился к источникам труда, показал, как народное воображение, создавая мифические образы, проливало при их помощи гипотетический свет на будущее, воевало по сути за свое освобождение от материальных и социальных тягот.

И остановившись на анализе мифа, вымысла, он развернул определение реализма и романтизма. «Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, так мы получаем реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить, домыслить, по логике гипотезы, желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, получится тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир».

Извлекши понимание искусства из анализа народных первоисточников, Горький со всей энергией и последовательностью проиллюстрировал на жизненных примерах советской действительности, как может и должно наше искусство развить оба начала — реализм и романтизм, — укрепляя, способствуя укреплению сил социалистического человека. Сюда стеклись все доводы, вся энергия их воздействия на умы и «ударила» по сердцам собравшихся. Мы должны знать, чем мы сильны, как и почему растут наши силы, найти для их выражения образы, точные, верные, мобилизующие, об'емлющие жизнь социалистической правды и правды социалистической жизни. Познавая нашу силу, мы умножаем ее.

Труд, организующий социальную память, — та сила, которой крепка наша страна и которой должен крепнуть и наш работник слова. Есть здесь над чем призадуматься работникам других родов искусств, в частности работникам кино. Было бы весьма полезно сделать смотр образам мирового кино, по сути дела возникшего на рубеже двух веков — XIX и XX, когда схватки между трудом и капиталом приняли характер последних и решающих, закончившихся созданием пока единственного социалистического Союза. Проанализировать социальную обстановку рождения и истории кино, понять, почему в нем отражается борьба двух миров, всесторонне осознать его задачи у нас, особенно в настоящий момент, когда оно стоит перед фактом начавшейся неизбежной «сценарной революции», обещающей при дальнозоркости руководства расцвет и под'ем на высшую ступень, — задача неотложная.

Здесь же можно ограничиться некоторыми известными соображениями. Первое название «иллюзион» неприкрыто вскрывает первоначальные цели буржуазного кино как искусства, пусть и на его примитивных порах.

Буржуазия питала надежды омещанить зрителя, особенно массового. Искушенному вкусу и запросам буржуазной верхушки оно нужно было, как собаке пятая нога, а вот как продолжение алкогольно-религиозного дурмана, коим можно было заморочить чувства и умы масс, оно приобрело сразу непомерную цену на капиталистическом рынке. Словом, кино вышло из колыбели довольно подозрительной. И надо полагать, что смотр образов, появившихся на последующих стадиях, обнаружит не менее откровенную связь с тайными мастерскими буржуазного государства, какие обнаружил М. Горький между Шерлоками Холмсами и конторами по сыску.

Тем плодотворнее и значительнее станут удачи кино, если оно в свете своей, особой, весьма сложной работы, широко, по всем своим разветвлениям, поднимет вопросы, на которых остановился Горький.

Искусство кино — на грани всевозможных экспериментов. Запросы, какие им пред'являют со всех сторон, простор, перед ними открытый, небывалый размах соревнования — все это умножит силы уже испытанных мастеров и призывает к мастерству силы свежие.

Эта обстановка и обстоятельства особенно благоприятствуют тому процессу, который нельзя назвать иначе, чем процессом «сценарной революции».

Она давно стучалась в кино; консерватизм был прорван и требованиями изменяемой жизни и сознательным вмешательством в инерцию, какая консервировала сценарное развитие.

«Сценарная революция» начинает новую главу, она влечет обогащение тематическое и жанровое. Она ассимилирует ресурсы других искусств, она раскрывает дорогу игре творческих индивидуальностей, уже всецело вскормленных социалистической жизнью.

О том, что она упорядочит, выправит, нормализирует все дальнейшие этапы создания картины, говорить не приходится. Почва законченного литературного сценария, будь то поэма, пьеса, рассказ или сказка, даст возможность создать полноценную фильму.

Вопросы крутого перелома в сценарном творчестве уже стали получать глубокую, серьезную, теоретическую разработку. Кино начинается со сценария. Вполне понятно, какую богатую пищу дают установки Горького, как дадут и установки материалов всего с'езда тому процессу «сценарной революции», который и выводит кино на дорогу всех больших советских искусств.

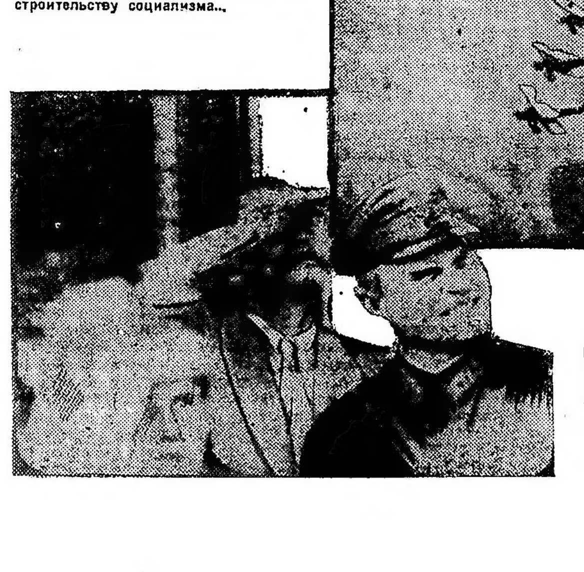
С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

НА ТУШИНСКОМ АЭРОДРОМЕ

(Из журнала Союзкинохроники).

Растет и крепнет мощь Советского союза, его обороноспособность. Тысячи стальных птиц, зорко оберегают незыблемость границ СССР и мирный труд миллионов трудящихся, развернувших гигантскую работу по строительству социализма...





На снимке: тт. М. ГОРЬКИЙ и ЭЙДЕМАН на Тушинском аэродроме в день праздника авиации наблюдают за полетами советских летчиков, демонстрирующих высший класс пилотажа.

КИНОДРАМАТУРГИ — МАСТЕРАМ СЛОВА

Вышел из печати и будет роздан делегатам с'езда писателей сборник автономной киносекции драматургов Оргкомитета ССП — «Драматургия кино».

Содержание сборника: статья М. ШНЕЙДЕРА «Авторский сценарий»; сценарий звуковых фильм — К. ВИНОГРАДСКОЙ «Анна», С. ЕРМОЛИНСКОГО «О любви и ненависти», Н. ПОГОДИНА «Заключенные» и С. СКЫТЕВА «Вражда друзей».

Сборник иллюстрирован портретами-вкладками работы художника КРИЦКОЙ. Сборник выпущен ЦК драматургов в один месяц.

ВОПРОСЫ КИНОТВОРЧЕСТВА—НА ТРИБУНУ С'ЕЗДА

„МЫСЛЕННО МЫ С ВАМИ"

Делегация советской кинематографии на 2-й международной кинематографической выставке в Венеции шлет горячий товарищеский привет первому с'езду писателей Союза.

Встреченные здесь с исключительным вниманием как представители самого передового искусства мирового кинематографа, мы относим этот успех к высокой художественности и идейности наших фильм, выгодно выделяющихся от кинопроизводства всех других стран.

На предварительных просмотрах наших фильм, среди квалифицированных ценителей «Гроза», «Иван», «Петербургская ночь», особенно «Челюскин» и «Веселые ребята», приняты, по словам прессы, «как непревзойденные искусством мировой кинематографии произведения».

Состоявшийся вчера первый публичный выставочный просмотр фильмы «Гроза» даже при всем специфическом разнообразии публики мирового курорта Лидо был принят овациями зрителей, несколько раз прерывающими демонстрацию фильмы. Картина настолько захватила аудиторию драматизмом сюжета и блестящей игрой актеров А. Тарасовой, Массалитиновой, Зарубиной, Жарова, Тарханова, Коржагиной-Александровской и Царевой, что после его окончания в зале в течение нескольких минут стояла тишина, столь необычная для экспансивной итальянской публики.

Многие иностранцы, журналисты и деятели искусства подходили к присутствовавшему на выставке режиссеру Владимиру Петрову и лично свидетельствовали высокую оценку его работы.

Вывод, который надо сделать из наших наблюдений и из сравнений наших фильм с фильмами других стран, сводится к тому, что при дальнейшей нашей работе над большими сюжетами, рисующими большие явления и события, большие характеры и страсти конкретных людей, искусство советской кинематографии будет неуклонно развиваться и достигать все новых и новых высот, опираясь на высококачественную работу и рост наших режиссерских, сценарных, композиторских, операторских, актерских и декораторских сил.

Второй вывод, который невольно напрашивается из нашего международного соревнования на киновыставке, относится к работе над разнообразием жанров. Например, первая наша большая фильма комедийного жанра «Веселые ребята», режиссера Г. В. Александрова по справедливости принимается здесь как новое слово киноискусства, ибо, преодолевая безвкусицу идиотического американского трюка, она указывает, как много может сделать подлинный художник-режиссер и сценарист, если только он комическую ленту компонирует из всего разнообразия элементов киноискусства: слова, образа, мелодии, танца и изобретательного, брызжущего здоровьем и весельем трюка.

Мысленно находясь с вами, мы убедительно просим всех делегатов с'езда в отдельности и весь с'езд в целом о включении все новых и новых писателей в активную сценарную работу для советской кинематографии, об оказании поддержки и надлежащей оценки уже работающим в этой области, с тем, чтобы еще сильнее и успешней двигать кино как один из фронтов советского искусства. Мы полагаем, что этим вопросам с'езд уделит надлежащее внимание.

Мы же, в свою очередь, делегаты Союза на международной выставке, обязуемся перед с'ездом и Вами, уважаемый Алексей Максимович, быть неутомимыми борцами за высокое качество советского искусства, вернувшись домой, внести в нашу работу полученный здесь технический и критический опыт, чтобы помочь всей кинематографии создавать произведения, достойные славных дел нашей страны и директив гениального вождя нашей партии и трудящихся всех стран И. В. Сталина, лично отдающего много внимания и сил работе и развитию советской кинематографии.

Успеха в работе!

С приветом!

Б. ШУМЯЦКИЙ, Г. РОШАЛЬ, В. ПЕТРОВ, А. ШАФРАН

Венеция

НАША РАБОТА В КИНО

П. Павленко

Я писал свой первый сценарий вдвоем с товарищем, опытным кинодраматургом, и потому мой опыт прошел в несколько облегченных условиях. Началось дело с того, что я написал рассказ на тему сценария. Затем, вместе с т. Радзинским, мы стали развертывать рассказ в том специальном плане, который был продиктован темой. Все чисто литературное, не переводимое на язык кино, отпадало.

Думаю, что сценарий пишется, если не труднее рассказа или повести, то, во всяком случае, сложнее.

Обуживая средства выражения, отказываясь от формы повествования и оставляя в себе лишь образы живого действия, кинодраматург должен найти действие выразительное и жест образный до предела. Человеческое слово, порожденное жестом, должно заново родиться на экране. Оно должно быть произнесено самим действием.

Наконец, ограниченность размера сценария ставит перед кинодраматургом очень сложные композиционные задачи.

Все вместе взятое делает сценарий произведением трудным, тонким, требующим особо тщательного мастерства, рассчитанного на совершенную законченность и не терпящим той «священной» небрежности, которая иной раз вывозит наши рассказы и повести, как вполне законная манера письма.

То, что сейчас все мы делаем, создавая сценарии, еще, мне кажется, не искусство.

Это только приближение к нему, но приближение, идущее путями совершенно новыми, каких не знали ни композиционное искусство театра, ни мастера литературной сюжетики.

Л. Соболев

При всей моей любви к кино я, к сожалению, потерпел огромную неудачу при попытке работать для этого вида искусства.

У нас обычно бывает так: на «модную» вещь сразу же поступают заявки от сцены, кино, эстрады и даже музыки. То же случилось и с моим романом «Капитальный ремонт». В течение долгого времени Ленфильм просил меня о переделке романа для кино. Мне же, как автору, непререкаемо ясно, что роман типа «Капитального ремонта» может быть выражен на киноязыке в одном единственном случае. Только, если режиссер найдет киноэквивалент так называемых лирико-поэтических отступлений романа. Иначе малосюжетный роман (каким является «Капитальный ремонт») не может послужить канвой для сценария.

Кто из советских режиссеров может помочь мне найти способ выразить в кино неотделимые от романа отступления? Как это сделать? Какими средствами?

Я этого не знаю. И поэтому, пытаясь найти способ и не будучи ни кинорежиссером, ни профессионалом-сценаристом, я пришел к мысли о невозможности переделки романа для кино. В лучшем случае, мне кажется, могла получиться рядовая фильма о том, какие несчастные были «матросики» в царское время.

Стоит ли из-за этого огород городить? По-моему, для расходования кинопленки есть более свежие и глубокие темы.

И кроме того каждый близкий к творчеству человек неминуемо поймет авторскую боязнь преждевременной отливки в какую-то форму еще не остывшего сплава героев неоконченной книги.

Ясно, что образ Николая Левитина, воплощенный самым талантливым режиссером и самым талантливым артистом, в кино будет разниться от образа Николая Левитина, который живет в моем втором томе и который будет еще жить в третьем.

Вот основные причины моего поражения с написанием сценария «Капитальный ремонт».

А. Лебеденко

Меня очень интересует творческий процесс работы над сценарием, но до сего времени столкнуться с работой в кино мне не приходилось. Сейчас я впервые хочу попытаться написать для Ленкомбината сценарий на оборонной тематике. Борьба за социалистическое отечество — вот в сущности тема будущего сценария.

П. Низовой

Свой первый сценарий я написал почти 10 лет назад. Картина вышла под моим названием, с моим текстом, с моей фабулой. Но получил я... 100 руб.

Судьба второго сценария, сделанного мной два года спустя, тоже оказалась незадачливой. Сценарий был похоронен в делах фабрики, руководство которой пошло под суд.

Эти обстоятельства надолго определили мое отношение к кино.

Таким образом, первым своим сценарием я вынужден считать третий, недавно написанный совместно с кинорежиссером Е. Ароном, по предложению Востокфильм под названием «Океан». В основу его частично положен материал одноименного моего романа, посвященного полярной тематике.

Работал я над ним с большим увлечением.

— Что труднее писать: пьесу, книгу или сценарий?

— Все трудно, если к работе подходить по-настоящему, творчески.

Сценарий, в особенности звуковой, **непременно должен быть таким же художественно законченным произведением словесного искусства, каким являются пьеса, повесть, роман.** Помимо известных специфических требований, пред'являемых к нему кинематографией, он **должен также удовлетворять требованиям стилистического порядка.** Его нужно, по моему мнению, писать так, чтобы можно было печатать и читать, как **самостоятельное** литературное произведение.

До последнего времени этого в большинстве случаев не было. Сценарии писались в один-два вечера, в художественном отношении часто безграмотно.

На вопрос — как важна помощь писателю со стороны режиссера? — я ответил бы положительно. Покамест писатель не овладел в полной мере техникой сценарного дела, она, безусловно, необходима. Да и в дальнейшем, полагаю, что советы знающего и талантливого кинорежиссера могут быть весьма и весьма полезны.

ПО ПОВОДУ...

Когда писатели хотели провести свой с'езд без кинодраматургов, то последние запротестовали совершенно законно.—Разве мы не писатели? — спрашивали они. А 10 августа, когда им дали возможность провести заседание в Доме писателей, а не в Доме кино, они единогласно заявили, что не являются писателями. Ни один голос не раздался против.

Кинодраматурги говорили о писателях, как о другой породе людей и совершенно другой профессии. Словно говорили о художниках или музыкантах. Этим они засвидетельствовали, что сами проводят разницу между сценаристами и писателями. Иными словами, они сами не считают себя писателями.

Хотя т. Юков и протестовал в своем темпераментном докладе против утверждения т. Бляхина, что кино в настоящее время отстает еще от театра и литературной продукции, но аргументировал он тем, что столько и столько-то писателей пишут, теперь сценарии.

Вот мне и хотелось бы узнать, кем же являются сценаристы, если они не принадлежат к писателям? Сценаристы изобретают различные истории, ситуации, образы, диалоги, как это делают драматурги и романисты. Почему же они не являются писателями?

Может быть, кинодраматурги так скромны, что считают себя плохими писателями, настолько плохими, что и не заслуживают этого названия.

Разумеется, есть люди, пишущие романы и пекущие пьесы, как блины. Этих людей никак нельзя называть писателями. Но если известный драматург в течение некоторого количества лет не создал ни одной хорошей пьесы, то все же никому не пришло бы в голову утверждать, что он вообще не писатель.

Если кинодраматурги не убеждены в своей персональной ценности, то, по крайней мере, значение и достоинство их профессии они должны бы сознавать. Так думается мне.

Тов. Юков, назвавший себя «патриотом кинематографии», хвалил некоторых кинодраматургов, проявивших «писательские» качества. Как будто бы кинодраматурги должны были обладать какими-то другими не писательскими качествами. Почему не сказать просто, что они являются хорошими сценаристами? Драматург, обладающий писательскими качествами—просто хороший драматург. Патриот Юков не заметил, как стал «изменником отечества».

Может быть, кинодраматурги думают, что их специфика не литературна. Но что же им нужно тогда от писателей? Правда, некоторые писатели могли бы писать хорошие сценарии, но, делая это, они были бы не писателями, а совершенно обычными сценаристами. Ведь есть писатели, которые хорошо играют в теннис.

Может быть кинодраматурги думают, что тот не является писателем, кто пишет только сценарии. С каких же это пор специалист какого-нибудь одного вида литературного творчества, одного жанра не имеет права носить общее название? Разве Мольер или Ибсен, писавшие только пьесы, — не писатели?

Наверное докладчики имели в виду тех писателей, драматургов и романистов, которые все еще имеют предубеждение против кинокартин. Может быть, они были против действительно вредного специализаторства в кинодраматургии. Но, чтобы бы они ни думали, все же получилось необычайное самоунижение. Мы годами боролись за то, чтобы кино было признано искусством. А когда мы этого почти достигли, то на ответственном заседании те, которые создают проекты кинокартин, говорят сами, что не являются художниками.

На заседании 10 августа возникла коротенькая и незначительная дискуссия о «поющем поцелуе». Было зачитано несколько строк из одного литературного (кажется, слишком литературного) сценария, где было сказано приблизительно следующее: «Для чего заниматься музыкой? Поглядите на движение этой женщины». Следующий кадр: движение. Движение поет. «Поглядите, как она целует». В следующем кадре она целует и «поцелуй поет».

Товарищ, прочитавший эти строки, считает, что это не кинематографично. Ему возражали. Отметим, что среди возражавших был и писатель Вишневский, который является и теперь уважаемым писателем, потому что он еще не специализировался окончательно на киносценариях.

И все же «поющий поцелуй» — кинематографичен. Ведь это и есть как раз специфическое кинематографическое свойство, когда картинами, немыми жестами и движениями достигается такая действенность. Что жест «поет», — это только поэтически-метафорическое описание этой действенности. Сценарист даже настолько радикально кинематографичен, что сам хочет экранизировать метафору, противопоставляя в одной сцене настоящую музыку музыкальной действенности жеста. Он устраивает, так сказать, очную ставку звуковой фильме с фильмой немой.

Сценарист устроился очень удобно. «Движение поет, поцелуй поет», —пишет он и представляет режиссеру, актеру и оператору достигать этой замечательной действенности. Но можно пойти еще дальше, можно писать и такие сцены, например: «Жена прощается с мужем. Сцена захватывающе трагична». Или: «Мать находит своего ребенка. Картина трогательна до слез». Или к некоторым кадрам надписать: «очень драматично» или «невероятно смешно».

Мне кажется, что задача сценариста состоит именно в том, чтобы подробно изложить сцену, чтобы по конкретным картинам, которые он описывает, можно было знать, благодаря чему и как возникает то или иное воздействие на зрителя.

Эта конкретная картинная фантазия и является специфическим талантом сценариста, и этим талантом обладают немногие, впрочем, даже хорошие писатели.

«Поцелуй поет» — лирическая фраза. Несколько банальная, но читатель, может быть, сможет представить себе картину. Сценарист же не может предоставить этого читателю. Он должен настолько ясно представить себе картины, чтобы режиссер по его описанию смог изобразить, сделать картину. Но если это удается сценаристу, то он является писателем и творцом, хотя его сочинения никто и не читает.

БЕЛА БАЛАШ



Кадр Союзкинохроники. На с'езде писателей: делегаты слушают доклад А. М. Горького

Пути кинодраматурга

Впервые в истории советской литературы вопросы кинодраматургии, ее теория и практика были рассмотрены вплотную и обсуждены на специально созванном Оргкомитетом писателей совещании с большой страстностью и остротою.

В 1933 г. писатели написали лишь 10 сценариев, в 1934 г. — 33 сценария. На 1935 г. из 76 заявок (расширенных либретто) 48 написаны писателями (в том числе 12 по их литературным произведениям), 25 сценаристами и лишь 3 сценария написаны режиссерами.

Количественный рост кинопроизведений, написанных писателями, сопровождается **неуклонным повышением качественного уровня всей кинодраматургии.** Об этом единогласно говорили почти все участники совещания.

«С приходом писателя в кино, — говорит т. Юков, — поднялась культура слова не только в речах героев, но и в самом изложении сценария».

Писатели принесли в кино живого человека с мясом и кровью, с большими страстями, создали свежего, бодрого эмоционального героя советской кинематографии. В творческом соревновании с писателями и киносценаристы стали создавать высококачественные произведения искусства. Так, например, качественный рост сценария «Анка» Виноградской от первого варианта ко второму — несомненный результат влияния литературы.

Означает ли это, однако, что писателю нечему учиться у кино, что все произведения писателей являются шедеврами кинодраматургии? Конечно, нет.

Тов. Бляхин в своем докладе говорит: «Недостаточно утверждение Пудовкина, что писатель должен принести с собой в кино только сюжет и новые жанры. От писателя нужно требовать освоения кинематографических особенностей, нужно, чтобы писатель научился находить кинематографический эквивалент своему замыслу, ибо иначе он станет поставщиком сырья для с'емки. Погодин перенес в кино законы театра, и потому пришлось режиссеру переделывать весь сценарий. Олеша не хочет ничему учиться у кино. Для него кино — прежде всего кинослово. Олеша недооценивает специфику кино. Такие слова, как «рука Маши поет, поют ее волосы, поцелуй поет», в литературном плане звучат великолепно, а в кино это показать, заставить петь нельзя.

На противоположной точке зрения стоят И. Ф. Попов, О. Леонидов, т. Юков и др.

Они указывают, что писатель имеет право на свой индивидуальный почерк, что, например, цитированные места в сценарии Олеши («волосы поют») — это кинематографически свежие кадры, они помогут найти новые формы, новое слово в кинематографии.

Острые споры по вопросу о взаимоотношении литературы и кино приводят к одному несомненному выводу: нельзя переносить механически в кино методы изложения, свойственные литературе и театру. Но нет сомнения в том, что свежая струя новых идей и выразительных средств, вносимая писателями, разрушит замкнутость кино, худший вид его специфики, заставит искать новых методов и средств изображения, обогатит и кино и писателя опытом в использовании неисчерпаемых возможностей кинематографа. Об этом весьма прочувствованно говорит писатель **Вишневский.** «В кино,—говорит он, — хорошо работать, оно обогащает и прозаиков и драматургов. Я крепко, бодро и хорошо чувствую себя в среде киноработников».

Совещание проходило под знаком близкого сотрудничества писателей и кинематографистов, которые одинаково устанавливали **несомненный под'ем кинематографии.** Поэтому резким диссонансом прозвучало выступление О. М. Брика, полное пессимизма и язвительных выпадов. По мнению Брика, советская кинематография находится в состоянии упадка по сравнению с периодом создания «Броненосца Потемкина», фильмы «Мать» и т. п. То, что теперь называют хорошими фильмами, есть лишь суррогаты.

Брик не замечает того, что советский кинематограф обогатился новой и широкой тематикой, новыми жанрами, что крупнейшие фабрики Союза работают полным ходом и что повысилось художественное и идеологическое качество фильм. Ряд новых фильм показывает зрелость и творческую высоту советской фильмы, доказывает на деле, что советское кино может поднять большие темы и донести их до зрителя. Разумеется, необходимые высоты еще целиком не достигнуты. Заметно еще некоторое отставание.

Но вполне прав т. Юков, говоря, что кино незачем прибедняться. Мы можем с полным правом констатировать начало нового большого художественного роста советской кинематографии в тематике, в жанрах и в глубине образов.

Много внимания уделило совещание **теоретическому осмыслению специфики сценария,** а также определению стилевых тенденций кинематографии (по сценарной продукции 1933—1934 гг.). Тов. Бляхин дает правильное и четко формулированное понятие сценария. Настаивая на отмене этого устаревшего наименования, т. Бляхин определяет сценарии, как «фильму, увиденную автором до ее осуществления и сделанную в словесном опосредствовании».

Тов. Брик и по вопросу о сущности сценария остается при особом мнении. Он предпочитает определять хороший сценарий, как «предложение создать фильму». «Если нет в основе сценария такого императива, то нет и сценария». Столь туманное определение, конечно, не вносит ясности в вопрос и в свою очередь вызывает вопросы. «Утверждения, что в сценарном материале должно быть заложено какое-то свойство быть снятым,—это туман, мистика», — говорит И. Ф. Попов. Возможность получения хорошей фильмы зависит от способности художника-сценариста выражать вещь кинематографически.

Вокруг вопроса **о сюжете и образе** разгорелись горячие споры.

Докладчик И. Ф. Попов считает, что мы не умеем выбирать темы. Мы брали до сих пор проблемы, которые давно уже разрешены вне области искусства, и перелагали их на язык искусства. Это по мнению т. Попова, было скучно зрителю.

По мнению И. Ф. Попова, в новых сценариях должен быть иной подход. Характер должен диктовать тему. Но положение это оспаривается. Тов. Милькин считает, что сами характеры бесконечно изменяются в ходе жизни, поэтому основное в художественном произведении это идея, которая доводится до зрителя через обрисовку характеров и их столкновения. Характерно то, что при конкретном анализе сценариев И. Ф. Попов приводит ряд примеров и характеристик, которые в сущности отодвигают несколько в сторону тезис о характере, как незыблемой основе темы. Так, разбирая сценарий «Кара-Бугаз» Паустовского. И. Ф. Попов отмечает как положительную черту то, что даются и трудности и те душевные нарастания в героях, которые определяли их победы.

О сюжете и образе говорит т. Шнейдер: «В искусстве, — отмечает докладчик, — сюжет хорошая вещь, но не обязательная. Гораздо более насущно наличие образа, без чего нет вовсе художественного произведения». Как возможен образ без сюжета, докладчик не указал, но мы считаем, что сюжет совершенно обязательная вещь.

К сожалению, вопрос о сюжетности и действенности не нашел себе на совещании необходимой разработки. Ни докладчики, ни выступавшие в прениях товарищи не остановились на этом вопросе, важность которого была особо подчеркнута в выступлениях т. Стецкого на всесоюзном производственно-тематическом совещании.

Подробным анализом сценарной продукции были выявлены и обозначены (в докладах и прениях) основные **стилевые тенденции.**

Тов. Шнейдер отмечает **реалистическую направленность** репертуара. Эта тенденция лучше всего видна, например, на «Юности Максима» (реж. Козинцева и Трауберга). Это добротное реалистическое произведение. Раньше ФЭКСЫ оперировали лишь признаками процесса, теперь же в указанном сценарии (после переработки) дается развернутое изображение самого процесса.

Тов. Юков отмечает три тенденции в развитии кинодраматургии.

Одна из них выражается в стремлении к большой идейной полноте, к художественному изображению больших страстей («Аэроград», «Юность Максима»), **другая** — в стремлении рассматривать кино только как развлечение, для чего подчас готовы даже поступиться идейностью и, наконец, промежуточная тенденция, особенно в жанре комедии, когда дают новые стороны нашего быта («Любовь Алены», «Частная жизнь Петра Виноградова» и др.).

«Эта линия, — указывает тов. Юков, — будет, пожалуй, преобладающей. Но здесь грозят опасности: легкой поверхностной философии и схематизма так называемой лирической комедии».

Правильно констатируя общее повышение уровня фильм, т. Шнейдер отмечает и срывы, попытки опошления, которые надо разоблачать. Тов. Шнейдер подвергает резкой критике сценарии «Соловей-соловушка». Цитируя то место сценария, где дается изображение подпольной работы на заре рабочего движения (Грунька «конспиративно» поет «Соловей-соловушко»), т. Шнейдер характеризует сценарий, как беспомощное и пошлое изображение действительности и такой стиль считает стоящим на очень низком уровне.

Острую дискуссию вызвал вопрос **о методе планирования производства фильм.** Против системы планирования по режиссеру резко выступил О. Брик. «Раньше планировались темы, и это было односторонне и ошибочно. Теперь ударились в другую крайность: подсчитывают режиссерское поголовье, и для него подбирают сценарии. Весь план носит на себе печать режиссерских навыков и вкусов. Бывает неоднократно так, что тема предлагаемого сценария признается интересной, но сценария не принимают, так как «режиссер ею не увлечется».

Существуют в кинематографии и иные силы, имеющие право претендовать на экран:

1. Киноактеры имеют право на экран не меньше, чем средний режиссер. Почему не снимается Москвин? Необходимо искать и находить кинодраматургические произведения, в которых актер мог бы себя проявить в полной мере.

2. Оператор, который когда-то справедливо претендовал на процентные авторские отчисления, нынче оттеснен. От него требуют лишь, чтобы чистенько снял. Возьмите, к примеру, Кауфмана. Он великолепный мастер, но он фактически не сделал за последнее время ни одной большой фильмы. Оператор Левицкий, например, давно носится с идеей фильмы с подводной с'емкой. Операторы заслуживают внимания при планировании.

3. **Кинодраматург тоже имеет право на экран. При планировании никого из драматургов не спрашивают, его замыслами не интересуются. Очевидно, когда режиссеру нужно будет ставить, ему достанут сценарий в порядке аварийной помощи.**

Выступавшие в прениях т. Толмачев (Ленинград) и др. категорически высказываются против планирования на кинозвезд. Прения сигнализируют ряд ненормальностей в системе планирования и организации производства; это диктует необходимость внесения ряда коррективов, в частности заготовки сценариев независимо от наличия режиссера, желающего участвовать в реализации сценария.

О состоянии критики и научно-исследовательской работы говорили тт. Лебедев, Оттен и др.

«Критика кинопроизведений, — говорит т. Лебедев, — проходит большей частью по ведомственным каналам, ею занимается аппарат, общественная же критика очень слаба. От серьезной критики требуется: 1) знание действительности, 2) умение обобщать (теоретическая и философская подготовка), 3) художественный вкус, совпадающий с мнением и настроением авангарда рабочего класса, 4) знание технологии кино.

Критик должен знать не меньше, чем художник, иначе он ничему его не научит.

Отсутствуют необходимые условия для создания рабочего места кинокритику. Отсутствуют необходимые материальные средства, из-за этого не развивается как следует работа журнала, газеты и издательства. Фильмотека в ужасном состоянии, мы не имеем даже возможности прочитать своих киношекспиров. Усиление кинокритики и создание для критиков благоприятных условий работы, такова неотложная задача.

Тов. Оттен настаивает на сохранении творческой индивидуальности художника, на бережном к нему отношении.

Критика должна быть продуманная и ответственная. Тов. Оттен зачитывает заключение одного из консультантов ГУКФ по сценарию Тотишвили «Гибель пустыни». В цитированном заключении выдвинуто семь требований, которые фактически сводят на-нет весь сценарий, создают необходимость создания нового произведения. При этом, однако, консультант пишет в заключении о приемлемости присланного сценария. Переделка сценариев была поручена последовательно трем новым авторам, что и привело фактически к полному обезличению национального писателя.

Закрывая совещание, т. Юков выражает удовлетворение богатством вопросов, затронутых в докладах и прениях. Это свидетельствует о несомненном росте советской кинематографии. Дальнейшая систематическая, критическая работа над основными проблемами киноискусства — такова задача, не терпящая никакого отлагательства.

Б. В—ов

ОГРОМНЫЙ ИНТЕРЕС К СОВЕТСКОМУ КИНО

На второй международной кинематографической выставке в Венеции 8 августа советской делегацией был устроен прием журналистов разных стран.

Руководитель делегации — начальник Главного управления кинематографии при СНК СССР Б. Шумяцкий, на поставленные ему журналистами вопросы дал исчерпывающие ответы.

— На каком уровне развития стояла старая русская кинематография до Октябрьской революции?

— Ответить на это нетрудно, ибо состояние и уровень ее был тогда настолько низок, что нам, представителям советского государства, от нее почти ничего не досталось, за исключением четырех-пяти способных режиссеров (Кулешов, Протазанов, Перестиани, Ольга Преображенская) да трех-четырех маленьких, технически крайне несовершенных ателье (Москва, Петербург и Одесса).

Круг идей и тем, которые разрабатывал старый русский кинематограф, не поднимался выше уровня безыдейных, безвкусных, часто подражательных, главным образом, ранему европейскому кинематографу, сюжетов. Основным их содержанием обычно был адюльтер — тема жены, изменяющей мужу, рогоносца мужа и ее любовника, **«друга дома»**.

Не случайно поэтому, что дореволюционная кинематография не выдвинула ни одного режиссера мирового значения, сценариста, актера, кроме слащавых квази-салонных исполнителей (Вера Холодная, Мозжухин, Лисенко), представлявших своеобразный суррогат актерского мастерства.

Не случайно также и то, что из трех-четырех перешедших к нам от старой России киноателье большая часть находилась в помещениях бывших кафешантанов. В этом заключается как бы символ дореволюционной русской кинематографии. Не то теперь: мы имеем сейчас самые крупные в мире новые киноателье или, как у нас их называют, кинофабрики. Совершенно новым в жизни нашего кино является то, что около десятка кинофабрик создано и работает в автономных республиках угнетенных ранее национальностей, в ныне подлинно свободных социалистических республиках Украины, Кавказа, Ср. Азии, Белоруссии и др.

Вы спрашиваете: откуда мы черпаем сюжеты и темы наших современных фильм?

Охотно отвечаю. Мы берем их из гигантских явлений нашей эпохи, из развития нашей страны, которая на глазах всего человечества из политически, культурно и хозяйственно отсталого государства превращена работой Советов в страну всеобщей грамотности, высоких научных знаний, огромного развития новейшей индустрии (металлургия, химия, машиностроение, радио, авто-и тракторная промышленность и пр.), самого крупного, технически совершенного и экономически рентабельного земледелия (колхозы и совхозы) в сторону массового развития науки, культуры и новых форм **советского** государства.

Этот рост Советской страны выдвинул на арену жизни десятки миллионов новых людей, поднял их из нищеты, сделал их культурными, выдвинул сотни тысяч новых инженеров, агрономов, авиаторов, врачей, педагогов, работников науки и искусств. Каждый из них имеет свою красочную биографию, жизнерадостен и активно участвует в строительстве социализма.

Наши советские драматурги, наши режиссеры, точно пчелы в период цветения, собирают обильную дань материала для сюжета своих пьес и фильм, с этих столь урожайных полей советской жизни. Они берут их также и из лучших произведений классического наследства старой литературы, старой драматургии, художественно об'ясняя их по-новому.

Вот почему основной художественной чертой наших советских кинопроизведений является столь волнующий всех подлинных ценителей искусства стиль — **реалистический**, подкупающий своей правдивостью, простотой и глубиной, который по справедливости называется в литературе **стилем социалистического реализма**.

— Как формируются, спрашиваете вы, кадры наших режиссеров, сценаристов, операторов и актеров?

— Они растут на тех же дрожжах, что и наши инженеры, техники, врачи и ученые. Они приходят из новой трудовой интеллигенции, из рядов хорошо грамотной рабочей и крестьянской молодежи. Достаточно указать на то, что из более чем 200 наших полноценных режиссеров и операторов, среди которых добрых 3—4 десятка с мировым именем, большая половина пришла из семей рабочих, крестьян и новой интеллигенции.

Сценарные силы мы черпаем главным образом из рядов советских писателей. Сейчас около 80 лучших наших писателей и драматургов работают для кинематографа. Зная хорошо жизнь своей страны, мастера всех областей советской кинематографии горят желанием ярко, красиво и полноценно отобразить в своих произведениях новые сюжеты, а в том числе и историю прошлой борьбы пролетарских масс за осуществление социализма. Условия Советской страны обеспечивают участие в нашей киноработе и ряду иностранных писателей, режиссеров, композиторов (Э. Пискатор, Г. Ивенс, Вольф, Анри Барбюс, Бруно Ясенский, Эйслер и др.).

— Какова практическая целеустремленность советских фильм?

— Охотно отвечаю и на этот вопрос. Его кратко можно выразить так: **«Мы делаем все для массового зрителя, непрестанно поднимая и воспитывая его художественные вкусы.** Поэтому паролем нашей работы мы недавно сделали лозунг, **чтобы каждая советская фильма в первый год основного своего выхода на экран была просмотрена десятками миллионов зрителей страны.** Конечно, это только цель, над осуществлением которой надо немало поработать.

В области техники кино мы основательно работаем над проблемами звукозаписи, цветного кино, трюковых и транспарантных с'емок, над комплектностью новейшей киноаппаратуры, над проблемами узкой пленки и над установлением нового мирового стандарта звуковых с'емок и над унификацией их в темпах и ритме, вытекающих из основных принципов развития скорости кинематографа (16 кадров) и т. д.

Наконец, и последний вопрос об интересе к советскому кино со стороны заграничного кинорынка.

Мы никак не можем пожаловаться на отсутствие такого интереса. Наши фильмы принимаются за границей хорошо. И надо прямо сказать: никогда еще интерес к нашим фильмам, как у кинематографистов, так и публики, не был за границей столь высок, как именно сейчас. Мы все чаще и чаще из разных стран получаем предложения на продажу или совместный прокат не только вышедших на экран фильм, но даже и фильм, находящихся еще в постановке, а за последнее время и на совместные постановки новых фильм, конечно, по нашим сюжетам и нашими режиссерами. В качестве примера укажу на то, что в предстоящий осенний сезон во Франции, Бельгии и других странах на лучших экранах пойдут лучшие наши фильмы. Для их эксплоатации там создана даже специальная акционерная компания, имеющая значительные средства и солидных вкладчиков. Сейчас с нами ведут аналогичные переговоры и кинопредприниматели США.

После этого журналисты задали советской делегации еще ряд вопросов и просили снабдить их фотографиями.

В заключение, по просьбе журналистов, было условлено, что в силу исключительного интереса к советским кинокартинам делегация, помимо 5 — 6 фильм, демонстрируемых ею на выставке, устраивает в Венеции 17 и 18 августа для деятелей международной прессы, режиссеров, актеров, писателей и работников других областей искусств особый 2-дневный фестиваль, на котором полностью или в фрагментах покажет еще свыше 10 других советских кинокартин.

Поступили сообщения, что на этот фестиваль приезжают гости из Рима и др. мест Италии и смежных стран.

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ГЛАЗА*

II

ЗАПИСАННЫЕ КАРТИНЫ, ЗАПИСАННЫЕ ЗВУКИ

Сценарист — странный писатель. Он словами пишет картины. (Если даже они звучат и говорят, то все же это картины). В чем же различие между сценаристом и романистом?

Романист описывает обстановку, среду. Сценарист же описывает не самую обстановку, а изображение, картину ее. Романист описывает какого-нибудь человека. Сценарист видит и изображает портрет или сценарный образ человека.

Сценарист видит **только** то, что может быть экранизировано. Он дает не изображение жизни, а изображение картины, которая по его описанию еще должна быть создана. Он описывает фильму.

В этом особое дарование сценариста. Видеть **только** то, что может быть непосредственно снято киноаппаратом и микрофоном, потому что принцип искусства сценариста — это непосредственное чувственное восприятие. Искусство поверхности, как в живописи (что, разумеется, не означает поверхностности). Развитие этого искусства заключается в том, чтобы дать как можно больше «внутреннего» и интеллектуального на поверхности формы.

Прежде часто задавали вопрос: что делал бы Рафаэль без рук? В наши дни, он, вероятно, писал бы, вернее, диктовал бы сценарии. Он описывал бы картины (именно картины, несмотря на диалог звукового кино, — об этом речь впереди).

Описывать конкретные картины вместо того, чтобы вызывать их в сознании читателя, — это задача поэтической творческой фантазии, но при этом совершенно внелитературная. Поэтому она составляет своеобразную проблему стиля, ибо в силу самой метафорической сущности языка каждое слово пробуждает целый рой ассоциаций, и аппарат не в состоянии охватить все то, что сценарист дает в своем описании.

Многие сценаристы имеют литературные претензии. Почти всегда это те, кто, собственно, не является писателями и не пишут ничего, кроме сценариев. Именно поэтому они и хотят проявить себя здесь во-всю. Такие сценарии подозрительны. Обычно они не содержат достаточно конкретных образных представлений. И большей частью им недостает необходимой специфики, заключающейся именно в том, чтобы продуманное и прочувствованное поднять на поверхность изображения.

Бывают, однако, режиссеры, которые не желают иметь таких образно конкретных сценариев. Они предпочитают литературные сценарии, потому что последние им нужны для самой общей линии действия и для зарядки. Сценарист не должен описывать никаких образов. Он должен лишь возбудить в режиссере желание самому представить себе образы.

Но кто-то должен все-таки выдумать конкретный план создания фильмы, даже если он не будет записан!

На это можно было бы возразить, что план фильмы возникает лишь во время самой работы. Что не весь план возникает сразу, что он иногда складывается лишь к самому концу работы, например, во время монтажа.

Несомненно, в этом диалектическом рабочем процессе план и его осуществление, сценарий и его претворение в фильму, будут взаимно влиять друг на друга. И тем не менее никогда не может получиться произведение искусства из простого экспериментирования. Должно быть предварительное представление об этом произведении, должна быть в мыслях или в воображении его законченная форма. И эта форма фильмы, созданная воображением, должна быть также уже намечена и в «литературном» сценарии, в первом либретто, если это настоящая кинематографическая тема, а не роман или повесть, требующие еще переработки, чтобы стать темой для кино.

Существовала теория, что фильма тем кинематографичнее, чем меньше она поддается описанию в сценарии. Во времена немого кино существовала буржуазная теория о чисто изобразительном воздействии кино, об «абсолютном кино», которое не нуждается ни в каком сценарии, поскольку оно не может вообще быть описано словами. Столь же мало, как и музыка.

В последней своей стадии немое кино обнаружило тенденцию создавать не эпические, но драматические варианты (и не только буржуазное кино, и Дзига Вертов также склонялся одно время к этому направлению).

Звуковое кино породило новую опасность: преобладание диалогов может лишить фильму ее оптичности, ее картинности. Эта опасность давно преодолена, и, пожалуй, опасней стала боязнь этой опасности. Наши кинорежиссеры (и сценаристы) имеют подчас склонность, пользуясь всеми средствами звукового кино, создавать немые фильмы, как бы с глухонемыми персонажами. И это несмотря на то, что диалог в фильме также может быть «кинематографичным». В художественно совершенной фильме диалог также является **органической составной частью зрительного изображения.** Таково направление развития.

Ведь и в звуковом кино мы видим картины. Самая лучшая передача звука ничего здесь не меняет. Слова звучат не в реальном пространстве, не в реальном месте, а в кадре. Конечной, художественной целью явится, следовательно, вплетение слова в оптический кадр, в виде дополняющего эффекта.

В этой области у нас еще мало опыта и никаких теоретических правил. Но режиссер будет, конечно, и акустически настраивать интонацию слов в соответствии с настроением кадра. В обстановке тихого осеннего ландшафта он заставил говорить иначе, чем в заводском помещении. Он дает либо гармонию, либо эффект контраста. Но в общем зрительном впечатлении звуку будет отведена такая же функция, как и какой-нибудь линии или цвету.

И не только интонации, указываемой режиссером, но уже и самому слову, выбираемому сценаристом. Слова в фильме и по своему содержанию являются элементами кадра. Сценарист, вероятно, заставит произносить среди тихого осеннего ландшафта другие слова, чем в заводском помещении, если зрительное впечатление играет в этом кадре особенную роль. Я говорю, разумеется, об идеальном случае, быть может, о такой стадии развития звукового кино, от которой мы еще далеки. Но принцип ясен. Сценарист словами пишет картины даже и тогда, когда он пишет свои диалоги.

Своими литературными средствами он должен изображать **акустические эффекты,** действующие **оптически-изобразительно!**

Стиль сценариста не должен быть излишне метафоричным, потому что метафора стиля всегда служит заменой прямого описания. Сценарист должен описывать конкретные вещи (которые можно фотографировать), а не сравнения или метафоры, возникающие в связи с ними.

Следует ли пересаживать литературу в кино? Принято ли скульптуру превращать в живопись или наоборот?

Сегодня стало обычаем переделывать классические романы в театральные пьесы, называя их «сценическим монтажем» и этим намекая на то, что это настоящие театральные пьесы. Но никто не отрицает, что даже удачность этого монтажа свидетельствует о бедности. Это — только выход из положения, суррогат высококачественной драматической литературы.

Верно, что ловкий и вдумчивый «сценический монтаж» выдающегося классического романа ценнее, чем посредственная оригинальная пьеса. Верно, что удачно переработанная из хорошего романа фильма будет более ценна по содержанию, чем посредственная оригинальная фильма. Но никто не станет отрицать, что как раз самое глубокое и тонкое в романе будет при этом утрачено.

Не потому, что кино более поверхностный, более вульгарный род искусства, а потому, что его глубины, его тонкости находятся в совершенно иной плоскости, в ином измерении.

Если хорошую оригинальную фильму переделать в роман, то в этой переделке она тоже потеряет самое глубокое и тонкое, что в ней было.

Характерно, что в экранизированных романах (я говорю только об удачных случаях) наиболее глубокие, значительные, сильные места романа не являются такими же в фильме. Большей частью они совершенно не встречаются в фильме именно потому, что их литературная специфичность делает их непригодными для кинематографического показа.

Но зато у нас есть примеры того, что совершенно несущественные и неброские места романа становятся решающими и наиболее сильными эпизодами фильмы, потому что хороший сценарист и хороший режиссер сумели, может быть, из какого-нибудь придаточного предложения в романе извлечь целое богатство сильных и глубоких зрительных впечатлений.

Бывают рассказчики, обладающие вообще зрительной фантазией. Диккенс несомненно мог бы писать выдающиеся сценарии. Достоевский, полагаю, оказался бы к этому совершенно неспособен.

Имеется, правда, вид литературы, при экранизации которой никакие особые ценности не утрачиваются, поскольку их вообще и не было. При экранизации такой литературы, во всяком случае, одна ценность добавляется, а именно: конкретное, картинное представление. И одно несомненно: в сценарии никогда нельзя так вуалировать, как в литературе. Потому что самый факт возможности экранизации сценария доказывает, что автор действительно представлял себе определенную чувственно воспринимаемую картину, которую он точно мог описать. Есть много писателей (даже таких, у которых есть имя), неспособных написать годный для производства сценарий не столько потому, что они создают образы не зрительно, а по иному, сколько потому, что они вообще не создают образов, потому, что они «непластичны», т. е. лишены конкретной фантазии. Помехой является в данном случае не «техника» сценария. Эта техника состоит, собственно говоря, не в чем ином, как в очень конкретной точности зрительной фантазии. Стиль многих писателей был бы разоблачен, он оказался бы пустой фразеологией, если бы его подвергнуть испытанию путем экранизации.

Не следует накладывать запрета на экранизацию романов или театральных пьес. Мы не педантичные доктринеры, наши принципы не абстрактные и не закоснелые, а мы подходим к вопросу диалектически. Мы берем хорошее там, где можем его получить. Все зависит от конкретного материала. И если мы, с одной стороны, многое потеряем, то с другой стороны, мы можем кое-что выиграть. Но никто не отрицает того, что экранизация, инсценировка литературного произведения все же лишь суррогат.

Сценарии, возникающие не только как результат равноценной творческой силы, но и кинематографического (с самого начала) подхода, должны быть лучше. Когда говорят о «Шекспире кинематографа», который еще не явился, то не имеют в виду человека, который будет обрабатывать романы.

Тенденция экранизировать известные романы или театральные пьесы понятна в рамках капиталистической кинопромышленности, потому что определяющими силами кино являются там погоня за наживой и беспринципная неустойчивость вкусов господ кинодиректоров. Если они стремятся сделать дельце понадежнее, то в свою калькуляцию они включают уже испытанный успех сюжета какого-нибудь романа и рекламную ценность популярного книжного заголовка (за такой заголовок платят изредка дороже, чем за сценарий). О специфических возможностях развития кино они заботятся мало.

Не внушает ли беспокойства тот факт, что тенденции экранизировать литературу растет как будто и у нас? Это происходит потому, что хотя давно уже стало ясно, что кино является своеобразным родом искусства со специфическими законами творческого метода, то же самое положение еще в недостаточной степени осознано в отношении сценария. Сценарий не рассматривается как особый род искусства и к сценаристу относятся, как к вспомогательному художественно-техническому работнику.

Серьезные писатели, пишущие не только сценарии, но также романы и театральные пьесы, очень редко и очень неохотно переделывают для кинематографа романы и театральные пьесы. И ни в коем случае не делают этого со своими литературными произведениями. Потому они и создают разные виды литературы, что одну тему они считают пригодной для одного, а другую тему только для другого рода литературы. Если они желают писать фильмы, они должны учесть своеобразие этого вида искусства.

Театр еще был в зачаточном состоянии своего развития до тех пор, пока не была создана драматическая литература самостоятельного значения.

То, что сценарий все еще не приобрел значения самостоятельного рода искусства, говорит о юности и больших возможностях развития кино. Кино тогда лишь станет вполне зрелым искусством, когда сценарий можно будет печатать и читать.

БЕЛА БАЛАШ

* Из сборника статей, подготовляемого к печати редакционно-издательским сектором ГУКФ.

(Окончание. См. № 37 «Кино»).



Из фильмы «Пышка», реж. М. Ромм, оператор В. Волчек, арт. Репник (слева) в роли фабриканта и арт. Мухин в роли графа

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КИНО

1.

Будем считать все комплименты Мопассану произнесенными, идейное и художественное звучание его замечательной «Пышки» установленным. Уговоримся, что **Михаил Ромм** с точки зрения кинематографической ничуть не ослабил ни идейного, ни художественного звучания мопассановской новеллы в своем сценарии «Пышка» и будем говорить только о фильме.

Такая договоренность становится возможной в кино только теперь, когда побеждает основная ведущая тенденция его развития, — тенденция кинодраматургическая. После долголетней борьбы за сценарий как **самостоятельное художественное произведение теперь с приходом писателей и первым циклом их произведений сценарий становится тем неизбежным фундаментом, без которого немыслимо строить фильму.** И разговор о работе **режиссера,** ранее занимавшегося штопкой драматургии вещи, подлицовкой ее идейных звучаний, обретает свое исконное, профессиональное русло, отделяясь от оценки драматургического произведения.

Что же остается на долю режиссера? Создание из сценария фильмы, трактовка, изобразительное решение, реализация зрительных и звуковых образов. Технически — это занесение на пленку оператором оформленного художником и разыгранного актерами сценария. Задача режиссера найти изобразительный принцип показа. Технически это выражается в отборе актеров и методе раскрытия характеров, в мизансцене и построении кадра.

К этим, по существу, азбучным положениям особенно важно вернуться еще и потому, что в течение последних лет из-за штопки сценариев и овладения новым искусством звукового кино эти вопросы сдвинулись для целого ряда режиссеров на второй план. И отсюда целый ряд режиссеров в вопросах изобразительности, т. е. в основной сущности их профессий потеряли квалификацию. Поэтому и технический минимум, достигнутый первой картиной молодого режиссера Михаила Ромма, должен быть всячески обсужден и подытожен, как явно прогрессивный для этого этапа развития советского кино.

2.

В сценарий вошло из новеллы Мопассана чрезвычайно мало событий. Этот скупой отбор плюс чрезвычайное сужение места действия, почти наполовину картины сведенное к фургону, а на вторую половину — к гостинице, обусловили психологическую мотивировку поступков.

Психологическая мотивировка — чрезвычайно не экономный в кино метод. Он отнимает массу места, требует отработки деталей и кристальной ясности, однолинейности композиции, без которых запутается зритель и выпадет из образа актер. И в «Пышке» все сведено к единой линии действия, за пределами этой линии все остальное либо убрано, либо этой основной линии подчинено.

Но отсюда же при нормальной **кинематографической фабуле** — развитие характеров, взаимоотношения персонажей даны в **статических композициях, свойственных станковой живописи.** Другими словами, **«Пышка» имеет кинематографическую фабулу и сюжет, свойственные станковой живописи.**

Роль режиссера раньше всего — в нахождении рисунка мизансцены. Именно здесь дается идейно-изобразительная трактовка снимаемого. Движение каждого персонажа и каждого предмета по фильме составляет ему одному свойственный рисунок. Между тем сумма движений всех видимых зрителю персонажей и предметов в каждый данный момент составляют композицию кадра, его построение. Мизансцена содержит и выражает смысловую линию и характерность каждого персонажа и предмета. Композиция кадра раскрывает взаимосвязь персонажей и предметов, смысл этой взаимосвязи в каждый данный момент.

Но в том-то и заключается отличие композиции кадра от композиции станковой живописи, что она не завершена, не устойчива. Это значит, что если в станковой картине все взаимоотношения их, творческое разрешение и их идейный итог даны в одном построении, то композиция кадра дает эти взаимоотношения изменяющимися, существующими лишь между двумя (предыдущим и последующим) кадрами, и смыслово, а следовательно, и изобразительно устойчивыми, законченными только в конце монтажного куска.

У Ромма нет этого неизбежного движения из кадра в кадр. Картина наполовину занята фургоном. Это портреты одиночные, парные. Они почти статичны. Их характерность, их сюжетное место найдено в неподвижности. Они дают законченное представление об изображаемом сами по себе, без предыдущего и последующего. Если просмотреть «Пышку» с этой точки зрения, окажется, что статичность, как и композиционная завершенность кадра, — ее основной прием.

Более того, режиссер нашел довольно, правда, элементарную индивидуализацию рисунка мизансцены. Он придал каждому из актеров некую характерность движений, он добился нужного ему типажа. Но и от этого он отказывается тогда, когда это не влезает в композицию кадра. Он обезличивает мизансцену для того, чтобы добиться ясного в смысловом отношении кадра, и тогда возникает Пышка, доящая корову и ничем не вяжущаяся с характером остального своего поведения на экране.

3.

Актер в «Пышке» не играет, а мимирует, не развивает характер, а фиксирует его в отдельных положениях. Такого рода специальное задание и обусловило как выбор актеров, так и их положение в картине.

Композиция кадра, фиксация разложенного движения — переложила в значительной мере тяжесть с плеч актера на плечи режиссера и оператора.

И отсюда успех ряда актеров в картине, но это успех—режиссерский в большей степени, чем актерский. В первую очередь это относится к **Галине Сергеевой,** исполнявшей роль Пышки. Актриса не решает никаких задач. То, что она делает, если взять это изолированно от всего остального, не складывается ни в какой образ, несмотря на то, что характер дан ей с самого начала.

Между тем Пышка в картине есть, есть потому, что там работает и партнер, и ситуация, и главным образом режиссер. Это еще в большей степени относится к Мухину, игравшему графа.

С другой стороны, нам показаны блистательные актеры **Раневская** и **Горюнов,** играющие супругов Луазо. Они тоже мимируют, они поставлены в то же положение, что и Сергеева и Мухин. Но в то же самое время совершенно иное. Если Сергеева и Мухин спрятаны за вещи, которые у них беспрерывно в руках, за ситуацию, за партнера, за невыразительные портреты, то Раневская и Горюнов обращены прямо к зрителю и в каждом из кадров создают блестящие миниатюры, которые легко складываются в убедительный образ, даже взятый изолированно от картины.

Все остальные актеры расположены между этими двумя полюсами. Актеру не дано нормального развития образа. Он подавлен и спрятан. Играя не линию своего развития, ориентированный режиссером не на мизансцену, а на кадр, на каждое положение, актер не может развивать образ.

4.

Б. Волчек превосходно снял «Пышку». Но как отделить его роль от роли режиссера?

У нас требования к оператору большей частью ограничивались требованием ясного и светлого кадра. В зависимости от этого ставились критические отметки: «Хорошо снял»... «Ясная фотография оператора, имя рек...» и т. д. Волчек стоял перед значительно более сложной задачей.

Не говоря уже о колоссальной технической трудности зас'емки двух сотен портретов, монтирующихся подряд, оператор вместе с режиссером должен был найти единый стилевой принцип, иначе ни один кадр с завершенной композицией не монтировался бы. Отсюда роль оператора становится творческой, отсюда идет слияние роли оператора и режиссера.

В настоящем творческом процессе никогда нет железных границ: отселе и доселе художник, отселе и доселе режиссер, отселе и доселе оператор и т. д. Здесь роль оператора повышается, потому что в картине нет сквозного стержня мизансцен.

Волчек добился больших результатов — творчество единения с режиссером. В этом его основная победа, и в этом рост Волчка как художника.

Успех «Пышки» — это успех драматургии. Но наряду с этим «Пышка» сделана на таком профессиональным уровне киноискусства, которое после долгого перерыва позволяет говорить об искусстве режиссера, актера и оператора. И в этом —значение «Пышки» для кинематографистов.

Н. ОТТЕН

СРОК КОНКУРСА 1 СЕНТЯБРЯ

1 сентября — последний срок представления сценариев на конкурс молодежных сценариев имени 16-летия ВЛКСМ.

В жюри конкурса уже поступило около 15 сценариев и либретто. Лучше всего представлены комедийный жанр и историческая тематика. Мало использована колхозная тематика.

„ПОСЛЕДНИЙ ПОРТ“

Киевская кинофабрика закончила фильму «Последний порт» (режиссер — **Кордюм А. В.,** оператор — **Токарский**). Фильма дает показ исторических событий — пуск ко дну черноморской эскадры в 1918 г., ввиду неминуемого перехода ее в руки классовых врагов.

УСПЕХ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМ ЗА ГРАНИЦЕЙ

ЛИДО—ВЕНЕЦИЯ. (По телеграфу)

С триумфом прошли «Петербургская ночь», «Челюскин», а также фрагменты фильм «Иван», «Гулливер», «Пышка», «Веселые ребята». Тепло была принята фильма «Три песни о Ленине» Вертова и фрагменты «Окраины».

На просмотре присутствовал сын Муссолини, полпред Потемкин, крупнейшие журналисты Италии и иностранной прессы, деятели искусств.

ШУМЯЦКИЙ

ЗАКОНЧЕНЫ ПРОИЗВОДСТВОМ

На фабрике Азеркино закончена производством 3-частная хроникальная фильма «Искусство Азербайджана», в которой показан путь развития азербайджанской музыки от примитивной зурны и пастушеских мелодий до «Шахсенем».

СДЕЛАЕМ ШОСТЕНСКУЮ ФАБРИКУ ОБРАЗЦОВЫМ ПРЕДПРИЯТИЕМ

НА ПОМОЩЬ ПРОИЗВОДСТВУ

Партийный комитет ГУКФ занялся состоянием пленочного производства. Изучив вопрос, партийный комитет в специальном постановлении отметил:

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПАРТКОМИТЕТА ГУКФ О РАБОТЕ ПЛЕНОЧНОЙ ФАБРИКИ № 6

«Работая последние месяцы в условиях бесперебойного снабжения сырьем, являвшегося по утверждению треста основной причиной слабой работы в прошлые месяцы, фабрика не выполняет заданной программы. Полугодовой план выполнен всего на 60 проц., в том числе: по кинонегативу на 38,8 проц. и по авиопленке на 28 проц. Растет внутрифабричный брак, доходя до 45 проц. и в некоторых цехах превышая норму. Причины брака на 96 проц. кроются в самом производстве (неполадки, недосмотры, небрежность и т. д.).

Труддисциплина — на низком уровне (прогулы, сон на работе, случаи пьянства на производстве), что является одной из основных причин непомерно большого брака.

Система зарплаты не стимулирует улучшения качества выработки.

Отсутствует большевистская забота о рабочих и технических кадрах: плохое питание, негодное помещение столовой, нет бани, душей и т. д.

Отсутствует внутрифабричный хозрасчет. Не поставлено дело подготовки и переподготовки кадров. Болезни предприятия, указанные в статье т. Чужина еще 28 мая (газета «Кино» № 24), не только не изжиты, но разрослись еще более.

Основные причины такого состояния фабрики: неудовлетворительное руководство как со стороны бывшего, так и нынешнего директоров, слабость помощи и живого инструктажа со стороны треста и недостаточность контроля исполнения своих распоряжений по пленке со стороны ГУКФ.

Партком считает, что статья в газете «Правда» от 7 июля № 185 совершенно правильно освещает положение на фабрике и что при таком положении предприятия, которое должно быть образцовым, ведущим производством, советская кинематография не будет иметь пленки в ожидаемых количествах и нужного качества.

Обращая внимание руководства ГУКФ на состояние фабрики, фабком считает необходимым принять срочные и решительные меры по исправлению положения и превращению фабрики в ведущее образцовое производство.

Партком предлагает:

1. Командировать на фабрику на длительный срок одного из руководящих работников ГУКФ или треста для непосредственного налаживания и организации производства. Срок— 15 августа.

2. Поставить перед партийной, технической и рабочей общественностью фабрики основную задачу — освоение бесперебойного производства хорошей советской пленки, прекратив вредные, усыпляющие бдительность разговоры о том, что производство уже целиком освоено.

3. Принять меры по улучшению материально-бытовых условий рабочих и ИТР фабрики, добившись в первую очередь улучшения питания, форсированной достройки бани и столовой.

Предложить тт. **Кускову** и **Гробману** оказать решительную помощь в этом деле.

4. Поручить т. **Цукерник** проверить мероприятия треста по вопросам подготовки и переподготовки кадров и живыми силами оказать помощь тресту и фабрике.

5. Обязать всех членов партии, ГУКФ, имеющих непосредственное отношение и в той или иной степени могущих помочь пленочному производству, поставить в центр своей повседневной работы всемерную помощь пленочному производству, наравне с производством художественных фильм, одновременно жестко борясь с неполадками и расхлябанностью в этом деле.

Парторгам по истечении 2-декадного срока проверить участие в этой работе каждого партийца персонально.

6. Считать необходимым посылку на фабрику выездной редакции газеты «Кино».

Примечание:

В ближайшие дни редакция газеты «Кино» посылает на Шостенскую фабрику выездную редакцию.

НАШЕ ОБЩЕЕ ДЕЛО

Три с лишним года существуют наши фабрики пленки, и только впервые ГУКФ пытается оперативно руководить этим участком. Впервые на совещании в ГУКФ была подвергнута всестороннему обсуждению деятельность Шостенской пленочной фабрики.

Общее состояние Шостки, ее болезни, ее неполадки и причины, их порождающие, были с достаточной подробностью освещены в газете «Кино» № 360, в статье «В обстановке бескультурья». Высказывания на совещании о Шостке в основном были направлены на уточнения и дополнения фактов, приведенных в статье т. **Эрлиха.**

Директор Шостки т. **Сидоренко** свой доклад построил, как отчет о том, что сделано на Шостке по указаниям Комиссии советского контроля.

Во-первых, уточнили производственное, хозяйственное и экономическое положение Шостки.

Помимо слабого выполнения плана I полугодия (61 проц.) Шостка еще имеет убыток производства на 1 003 тыс. руб.

Поголовное анкетное обследование работников фабрики выявило ряд интересных сведений, дающих правильное представление о причинах прорыва:

На фабрике около половины работников — 455 чел. — это зеленая молодежь до 20 лет. Основной кадр работников, примерно 5/6, еще не достиг 30 лет.

Из 1000 человек работников фабрики 356 чел. имеют производственный стаж до 6 мес. и 280 чел. до 1 года, и только 70 человек работают со дня основания фабрики.

Наконец, последнее: на производстве, требующем от работника высокой культурности и квалификации имеется 19 чел. неграмотных, 568 чел. с образованием не выше 4-летки, т. е. умеющих только читать и писать, и лишь 376 чел. окончили семилетку.

Эти сухие цифры неопровержимо доказывают низкий культурный уровень организаций производства, безобразную текучесть, порожденную плохим культурно-бытовым обслуживанием работников фабрики, отсутствие забот по поднятию общей и технической грамотности работников и вообще отсутствие забот о кадрах.

За последнее время на Шостку было обращено много внимания, и это сказалось. С 20 июля прекратилось сползание эмульсии. За 8 дней августа план по всем видам продукции в среднем был выполнен на 97,8 проц. Но это еще отнюдь не дает уверенности в наступлении перелома в деятельности Шостки, тем более, что ликвидация болезней и неполадок идет еще очень замедленными темпами.

Из новых фактов неблагополучия на Шостке заслуживают внимания лишь некоторые.

На фабрике чрезвычайно слаба трудовая дисциплина. Приход и уход с работы бесконтрольны, ибо нет табеля и отменены контрольные часы. При ночном палете, в троммельном цеху спали все поголовно.

Нет учета при переходе полуфабрикатов из одного цеха в другой, а это дает возможность скрывать брак.

Невыполнение плана и высокий процент брака вызвали повышение себестоимости продукции, в частности, позитивной пленки на 25 проц.

Профессор **Чибисов** в прениях заострил внимание совещания на инженерно-технических кадрах Шостки. Он указал, что у молодых инженеров фабрики есть переоценка своих знаний, считающих, что они и хорошие производственники и хорошие научно-исследовательские работники. Фактически же они пока ни то и ни другое. Профессор Чибисов отметил, что НИКФИ недостаточно помогает Шостке, что есть разрыв между научно-исследовательской лабораторией фабрики и институтом.

Управляющий ФОКХТ т. **Груз** наметил ряд очень важных мероприятий.

Реорганизовать принципы цехового контроля так, чтобы каждый начальник цеха повысил свою ответственность за качество полуфабриката или готовой продукции. Создать цеховые лаборатории и т. д.

Сейчас благодаря некоторому улучшению в снабжении фабрик сырьем появились среди отдельных работников пленочной промышленности нездоровые тенденции ослабления борьбы за сырье. Поэтому т. Груз еще раз подчеркнул: «Проблема сырья для пленочной промышленности еще не разрешена ни качественно, ни количественно».

Заместитель начальника ГУКФ т. **Чужин** отметил, что весь 1933 г. ни ГУКФ, ни ФОКХТ не уделяли Шостке необходимого внимания. Нужды и интересы Шостки, основного предприятия, от которого зависит кинематография, были забыты. И только в 1934 г. ГУКФ впервые взялся пооперативному за Шостку.

Особое внимание следует обратить на деятельность аппаратов ГУКФ и ФОКХТ, ибо руководство Шосткой со стороны аппарата недостаточно оперативное. Пленке уделяют мало внимания, ею мало занимаются, плохо руководят пленочным производством. Наконец, мы очень плохо проверяем собственные распоряжения и приказы.

Перед директором Шостки т. Чужин поставил задачу: **в течение двух месяцев создать элементы культурной обстановки в цехах.** Тов. Чужин предложил поднять перед ЦК ВЛКСМ вопрос о мобилизации комсомола на Шостку с других предприятий химической промышленности.

— Мы имеем, — закончил т. Чужин, — **все возможности и силы, чтобы Шостенскую фабрику пленки сделать образцовым предприятием.**

ЕВГ. Ш.

КИНОРАБОТНИКИ В ТЕАТРЕ

Сергей Михайлович Эйзенштейн десять лет назад работал в театре Пролеткульта. Он поставил там «На всякого мудреца довольно простоты», «Противогазы», «Москва, слышишь!» и др. Эти пьесы, эти постановки остались значительными вехами на пути развития театра.

Потом Эйзенштейн ушел в кинематографию. Общеизвестны его киноработы: «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Генеральная линия».

Директор театра Революции т. Зубцов сообщил нам, что им достигнуто соглашение с Эйзенштейном, который будет ставить в театре Революции новую пьесу Зархи.

Мы обратились к т. Эйзенштейну с просьбой рассказать нам об этой постановке. Тов. Эйзенштейн заявил следующее:

— Несколько неожиданное сообщение о том, что я возвращаюсь в театр, действительно отвечает положению вещей. Оно вполне обосновано и органично.

Наш театр переживает бурную эпоху развития и роста. Перед ним стоят важнейшие и интереснейшие проблемы овладения новой тематикой.

В этом отношении новая пьеса Натана Зархи, над постановкой которой мне придется работать, представляет большой интерес и подлинную увлекательность.

Пьеса строится вокруг человека, которому поставлен памятник за ударную работу. Этот факт пробуждает в нем целый клубок противоречивых чувств и поступков, отражая в нем столкновения новых и пережиточных представлений.

И тема пьесы является темой борьбы за нового человека, за новые качества его отношения к труду и славе.

В пьесе всего шесть персонажей: пять человек и один памятник, вокруг которого и развивается сложный сюжет комедии, очень остро написанной.

Сейчас исполнилось ровно десять лет с тех пор, как я покинул театр и занимаюсь только кинематографом. И даже больше — кинематографом совершенно особого жанра. Последнее обстоятельство еще более усугубило мое желание работать именно в театре Революции.

Театр этот мне близок по составу своих работников и по творческому их методу. Часть из них — мои товарищи по прежней театральной работе. Это — **Шлепянов, Бабанова и Орлов.** Часть из них — это мои бывшие ученики: **Штраух, Глизер и Киселев.**

Я уверен, что в коллективной работе, нам совместно удастся поднять должным образом тот участок театральной культуры, который выпадает на долю театра Революции в общем деле борьбы за социалистический реализм в театре.

Мою постановку я буду осуществлять совместно с режиссером Шлепяновым. Премьера состоится в середине января.

В январе я снова берусь за кинематограф. Я начну ставить фильму «Москва». Над сценарием этой фильмы мы будем работать вместе с Зархи.

Н. А. Зархи рассказал нашему сотруднику о своей новой пьесе следующее:

— Когда-то меня упрекали в том, что в «Улицу радости» я попытался ввести отдельные киноприемы. Я думаю, что мое кинопрошлое еще в большей мере скажется на моей новой пьесе «Москва 2-я» (название условное), которую я только что закончил для театра Революции и которую будет ставить С. Эйзенштейн.

Очевидно, может быть именно киноспецифика наложила отпечаток на мою пьесу и довела до пластической выразительности образы пьесы. Может быть, это и соблазнило, главным образом, Эйзенштейна. Во всяком случае, я хочу надеяться, что союз двух киноработников, соединившихся на театральной работе, закрепит еще больше методы кино и поможет теоретикам кино и театра установить отсутствие принципиального разрыва между этими двумя очень разными для поверхностного взгляда и очень близкими в действительности видами искусства.

Пьеса посвящена проблеме отношения человека к труду и славе. Основным стержнем является социалистическое соревнование, на материале которого я пытался построить (и говорят, что это получилось) острую комедию.

В пьесе всего пять человек, пять основных героев. Однако я убежден, что пьеса не носит никакого привкуса камерности или интимности. Экономия, количественная скупость персонажей в пьесе — для меня только возможность с максимальной выпуклостью нарисовать моих действующих лиц, выразив через них основные процессы нашей действительности.

Сейчас я сижу на с'езде писателей. Я — делегат. Меня радует ощущение небывалой общности наших интересов. Мы все, собравшиеся со всех концов страны, живем единством интересов, общностью задач и, мне кажется, что наша задача — найти сугубо свою индивидуальную форму, свой индивидуальный язык и способ выражения нашей действительности.

В конечном счете моя пьеса — это попытка ответить на только что сказанное.

Тема наша не нова. О ней много писали и будут еще долго писать. Но я уверен, что нашел для нее именно это свое выражение, свой угол зрения, свой подход.

ВИЛ.

на Киевской кинофабрике

●

Писатель **Шишков** и режиссер **Уринов** пишут сценарий «Угрюм-река» по одноименной повести Шишкова. Срок сдачи сценария 1 ноября.

●

Украинский писатель **Радзинский** пишет сценарий «Аскольдова могила» на тему о борьбе за реконструкцию транспорта.

●

Блейман и Герман пишут сценарий для Киевской фабрики «Бедный Генри» по одноименному роману Германа.

●

Писатель **Лунацкий** закончил комедийный сценарий «Королева пуговиц» о борьбе с секретничеством на производстве.

●

Закончена производством звуковая художественная фильма «Молодость». Режиссер — **Луков,** оператор — **Панкратьев.**

●

Запущена в производство фильма «Прометей». Режиссер — **Кавалеридзе,** оператор — **Топчий.** Группа выехала в экспедицию в Одессу и на Кавказ.

●

Начались с'емки детской фильмы «Удивительный сад». Сценарий — **Заца,** режиссер — **Френкель,** оператор — **Федотов,** группа находится в экспедиции в Одессе.

●

Заключен договор с писателем **Бабелем** на сценарий «Дума про Опанаса» по поэме Эдуарда Багрицкого.

●

Идут с'емки фильмы «Мое» по сценарию **Ядина,** реж. — **Штрижак,** оператор — **Кульчицкий,** группа находится в экспедиции в г. Богуславе.

ПОПРАВКА

Украинкинохроника просит отметить, что в статье **Р. Кацмана** «В просмотровом зале кинохроники» (газ. «Кино» № 35) неверно указано, что синхронный сюжет «Шлях Ленина» принадлежит оператору **Казакову.** На самом деле сюжет сделан по сценарию редактора **Жиги,** режиссером **Шапсаем,** оператором **Тонарской Н.** и звукооператором **И. Кацманом.** Тов. Казаков сделал только немую с'емку.

Ответственный редактор **М. Д. КОРОЛЬ**

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ВСЕ ВНИМАНИЕ СЕЛЬСКОЙ СЕТИ

НА СОВЕЩАНИИ В РЕДАКЦИИ ГАЗ. „КИНО“

«Правление Володанской сельхозартели при сем препровождает заключенный с вами договор и просит его считать расторгнутым, ввиду того, что **даваемые вами на киносеансы картины совершенно не интересуют по содержанию публику...»**

«...колхозники Шаклинской сельхозартели «Коммунар» не стали последнее время ходить смотреть кино, **если еще такие картины будете привозить, то мы принимать не будем,** что и заверяется».

«Правление Витеневского колхоза несет убытки, что вытекает лишь из того, что **плохие завозятся картины, а потому расторгаем договор».**

Это выдержки из переписки различных колхозов с районными базами треста Москино.

Подольская кинобаза на заводе Химпластмасс им. т. Баранова в день 1 мая показала «Невинную привычку», фильму о вреде курения табака.

Директор городского Звенигородского кинотеатра т. **Леньков** по окончании расширенного пленума горсовета показал такую фильму, что публика немедленно разошлась.

Этими материалами аргументировал свои требования управляющий Москино т. **Айкуни.** Больше того, т. Айкуни в специальном письме обвиняет Мосфильмбазу в срыве культурно-политической работы среди колхозников.

Только после реорганизации б. Роскино, только после отделения киносети от проката стал возможен такой подход к работе сельской киносети.

Москино в основном является трестом, обслуживающим колхозников Московской области. Трест Москино получил довольно тяжелое наследство. Вначале Москино имел в своем распоряжении прокат и прибылью от него перекрывал убыток от сельской киносети. Со II квартала прокат от Москино из'ят. Перед трестом во всей полноте встала задача сделать передвижную деревенскую киносеть не только не убыточной, но прибыльной. **Справиться с этой задачей трест сможет тогда, когда он сосредоточит все свое внимание, все силы на деревенской киносети, а не будет тосковать по прокату.** Понятно, ему обязаны помочь управление кинофикации РСФСР и Мосфильмбазы.

На совещании в редакции т. Айкуни обрисовал тяжелое положение треста при его организации.

У треста большая задолженность (1 322 200 руб.), перешедшая к нему от б. Роскино и вновь создавшаяся задолженность Мосфильмбазе за прокат фильм (до 165 тыс. рублей). Городские районные кинотеатры треста в Рязани, Туле, Сталиногорске, Калуге требуют огромных капитальных вложений, которые пока не окупаются.

Значительная часть усилий Москино была направлена на борьбу за оставление проката или коммерческих кинотеатров Москвы.

Тов. Айкуни считает, что только таким путем он сумеет вести деревенскую киносеть. Он по сути дела ищет дотации для сельской киносети, вместо борьбы за ее прибыльность.

Допустил трест Москино и вторую ошибку. Он средства, полученные им от проката в I квартале, около 800 тысяч рублей, израсходовал не по целевому назначению. Часть средств ушла на ремонт кинотеатров, часть — на содержание курсов киномехаников в г. Загорске, часть — на содержание аппарата треста, но за прокат не уплатил.

Управляющий Московской областной конторой Росснабфильм т. **Ерман** обвинил Москино в пренебрежении к квалификации киномехаников и к состоянию проекционной аппаратуры. Мосфильмбаза предлагала Москино пересмотреть квалификацию киномехаников и проверить аппаратуру, но Москино отказалось. Мосфильмбаза сама занялась проверкой квалификации.

Такая инициатива т. Ермана опять-таки стала возможной лишь благодаря отделению киносети от проката.

Мосфильмбаза под нажимом Москино, являющегося представителем потребителя, провела генеральную очистку фонда фильм. За II квартал из'ято 700 копий, в то время как за I квартал, когда прокат и киносеть были об'единены, из'яли только 50 копий.

Состояние фонда фильм для деревни на сегодня весьма тяжелое. Этого т. Ерман и не отрицал, но он заверил совещание, что обеспечит на период уборочной и хлебозаготовительной кампаний каждую кинопередвижку 1,1 копии, из которой одна это будет художественная фильма, а 0,1 политпросветфильма.

Никто на совещании ни словом не возражал против того, что деревенская киносеть может и должна быть рентабельной. Но пока ни Москино, ни Мосфильмбаза еще не поставили в основу своей работы киноработу в деревне, а потому и кинопередвижка дает убыток.

Очень странно прозвучало обвинение т. Айкуни в оппортунизме только за то, что он требует от Мосфильмбазы представления плана снабжения картинами. Тов. Ерман считает, что нечего привередничать: бери, что дают.

Москино должно стать образцовой организацией по работе в селе. Необходимо прекратить взаимные препирательства между Москино и Управлением кинофикации и все внимание и силы отдать сельской киносети. Это — основная задача Москино.

ЕВГЕНЬЕВ

Уполн. Главлита В—95574. Типография газеты «За Индустриализацию». Москва, Цветной бульвар, 30.